

Positivismus, Poetologie und die gängigen Zeitbegriffe der Literaturwissenschaft

Vajda, Karl

Terms of Time in the Context of Philological Positivism and Narratology

Abstract

The paper provides insight into the historical development of recent time notions of literary theory, investigating how Aristotelian poetology, positivism (an approach that has become obsolete in several respects by now), and Wilhelm Scherer's poetics determine the epistemological horizon within which the question of literary time seems to be able to be formulated at all. In connection with this, the paper highlights the uncertainty principle between the production-centered and the reception aesthetical approach, displaying one of the literary theoretical perspectives from which the conceptual apparatus of narratology for treating the problem of literary time proves to be unsatisfactory.

Key words: time notions of literary theory, poetology, uncertainty principle between the production-centered and the reception aesthetical approach, positivism and narratology

Schlüsselworte: Die Zeitbegriffe der Literaturtheorie, Poetologie, die Unschärferelation zwischen produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht, Positivismus und Narratologie

Theoretische Einleitung

Sollte der Literaturtheorie des Abendlandes jemals gelungen sein, den Entschluss zur Aufgabe metaphysischer Zusammenhänge gefasst und dem empirischen Moment der menschlichen Erkenntnis jenseits von jedweder Spekulation auf Transzendenz zum alles durchdringenden Durchbruch verholfen zu haben, so ist dies ganz gewiss im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Zeit jenes wissenschaftlichen Positivismus geschehen, der mit der Forderung nach einer Wissenschaft, die durchgängig auf empirisch verifizierbaren Thesen und Hypothesen gegründet ist und den klassischen Empirismus der Aufklärung zu einem streng, ja nahezu verbissen antimetaphysischen Standpunkt radikalisiert hat.

Allerdings gilt es gleich am Anfang zwei möglichen Missverständnissen vorzubeugen. Erstens bedeutet der bloße Entschluss, die metaphysische Sicht abendländischer Poetologie aufzugeben noch lange nicht, dass der Bruch mit der einschlägigen theoretischen Tradition in der Tat auch vollzogen wird. Vielmehr werden wir im Folgenden sehen müssen, wie zäh sich die poetologische Betrachtungsweise selbst bei den besten Verfechtern der positivistischen Schule durchgehalten hat, wie weit die „Macht“ der Aristotelischen Poetologie reicht (vgl. Scherer 1888,

36). Zweitens dürfen wir uns nicht von der Selbstbezeichnung der positivistischen Literaturforschung in die Irre schicken lassen. Zwar verlangt der Positivismus von seinen Anhängern sehr wohl, die wissenschaftliche Erkenntnis auf die Auswertung „positiver“ Befunde einzugrenzen. *Positiv* ist hier allerdings nicht als das Gegenteil von *negativ* zu verstehen. *Positiv* heißt vielmehr die lateinische Übersetzung des griechischen Ausdrucks *hypothetisch*. Es handelt sich daher im Falle des Positivismus um eine Wissenschaftstheorie, die auch an die Humanwissenschaften die Anforderung stellt, hypothetisch vorzugehen, mithin in einem Experiment unter vorab definierten Bedingungen einen erwarteten Nachweis zu erbringen oder die Unmöglichkeit eines solchen Nachweises einzusehen. Für das kritische Denken des Positivismus muss zumindest die Möglichkeit der Falsifizierbarkeit stets gegeben sein, damit überhaupt von Wissenschaftlichkeit gesprochen werden darf (vgl. Popper 1994, 300 ff. und 428 f., sowie Popper 1987, 105).

Der positivistische Ansatz in Literaturtheorie und Ästhetik ist für das Bedenken der literarischen Zeitfrage um so bedeutsamer, je zählebiger er, verkannt und unerkannt, in manchen Vorbehalten, Begriffen und Gedankenkonstrukten seit über einem Jahrhundert durch die gängige Literaturwissenschaft geistert.

Indessen müsste jede konkrete Annäherung an die literarische Zeittheorie des Positivismus desorientiert bleiben und in das Gestrüpp leichtfertiger, zumal mit dem Phänomen des Positivismus all zu leicht fertiger Überzeugungen und Vorentscheidungen münden, würden wir die Grundorientierung des literarischen Positivismus über dessen indirektes Wie und Weshalb vergessen. Vielmehr wird eingangs wohl nötig sein, einige weit verbreitete und äußerst hartnäckige Urteile über den Positivismus außer Kraft zu setzen. Selbstredend nicht um vor dem höchsten Gericht der Wissenschaftsgeschichte für die positivistische Theorie Revision einzulegen. Wovon wir uns leiten lassen, ist einzig und allein der Wunsch zu verstehen, inwiefern und weshalb das Denken des literarischen Positivismus dauerhaften Einfluss auf die Begrifflichkeit der Literaturtheorie in einem so gewichtigen Zusammenhang gewinnen konnte, wie es die Zeit und die Zeitlichkeit der Literatur sind.

Ohne Zweifel war der Positivismus die erste theoretische Schule in der Wissenschaftsgeschichte, die die Literaturwissenschaft bewusst und nahezu bedingungslos am methodologischen und epistemologischen Beispiel der Naturwissenschaften auszurichten versuchte. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist dem Zeitgenossen zum einen das Zeitalter folgenreicher naturwissenschaftlicher Entdeckungen und die Zeit deren rasanter Verwertung durch Technik und Gewerbe, zum anderen die Epoche der Entdeckung der Menschheitsgeschichte, hervorgerufen durch die erste Besinnung auf Folgen von Globalisierung und Planetarisierung der westlichen Zivilisation durch Kolonialisierung und Migration (Dilthey 1960, 237). Der Positivismus war daher von der Bestrebung beseelt, die *Humaniora* mit einer historischen Optik auszustatten und zugleich an der naturwissenschaftlichen Forschung zu orientieren. Dies sollte teils durch eine entsprechende Anpassung der Grundlagenprinzipien an Grundsätze der Naturforschung erfolgen, teils durch die Übernahme gewisser methodischer Verfahren und leitender Vorstellungen der allein schon wegen ihrer Forschungseffizienz schier unanfechtbaren Naturwissenschaften.

Das theoretische Werk der Gründungsväter des literaturwissenschaftlichen Positivismus, vor allem das von Wilhelm Scherer, darf wegen dieser radikalen Orientierung an den Naturwissenschaften gleichwohl noch keineswegs mit blinder philologischer Pedanterie, geschweige denn mit der beflissenen Stoffhuberei (Schulz 1930, 7) ihrer Nachfolger gleichgesetzt werden. Sosehr die gängige wissenschaftshistorische Ansicht auch zutrifft, die positivistische Literaturwissenschaft habe die praktische Arbeit hauptsächlich auf Quellenkunde, Entstehungsgeschichte und Schöpferbiographie eingeschränkt, das gibt noch bei weitem nicht das Recht, anzunehmen, der Positivismus würde im theoretischen Bereich zu einer „Erweiterung der theoretischen Grundlagen“ keinen Beitrag geleistet haben, so dass es dazu erst seiner Überwindung bedurft habe (Kayser 1992, 23).

Auch wird der ‚Kritische Rationalismus‘ die Ehre des als unzulänglichen Vorbilds aufgefassten Positivismus schwerlich dadurch retten können, dass er das Scheitern der positivistischen Literaturtheorie auf methodische Mängel wie formallogische Fehlgriffe, sprich Induktion bei der Suche nach Verlaufsgesetzen in der historischen Entwicklung zurückführt, die Begrifflichkeit sowie der einseitigen Orientierung an den Naturwissenschaften jeglicher Verantwortung entbindet und so jedweder wissenschaftstheoretischen Überprüfung entreißt (Eibl 1976, 11). Diese nur auf die offen oder verhohlen verpönte Praxis der späteren positivistischen Literaturwissenschaft schielende Betrachtungsweise lenkt von dem Zusammenhang zwischen theoretischen Voraus- und methodischen Zielsetzungen ab. Dem Positivismus als Theorie und seinem Erbe kann solcherart allerdings niemand recht zu Leibe rücken. Um so weniger, weil die Zeit des Positivismus über die Literaturtheorie in Wahrheit im Zeichen einer radikalen prinzipiellen Besinnung hereinbricht.

Deshalb täte auch die rezeptionsästhetisch befruchtete Literaturwissenschaft gut daran, an der positivistischen Poetik z. B. eines Scherer weder wortlos vorbeizugehen noch es bei der Proklamation einer wenig überzeugenden Überzeugung bewenden zu lassen, die positivistische Literaturwissenschaft habe generell aus ihrer Not eine Tugend gemacht, als „sie sich Methoden der exakten Naturwissenschaft erborgte“ (Jauß 1970, 153). Besondere Vorsicht empfiehlt sich hier nicht allein schon deshalb, weil Tugend keine Vorkehrungsmaßnahme der Vernunft ist und somit nicht in der Weise mit Not zu schaffen hat, dass sie erst in einer Not zeigt, wozu sie denn taugt; ganz im Gegenteil: Sie kann überhaupt erst aus einer Not erwachsen sein. Aber auch nicht in erster Linie, weil im Falle des Positivismus gerade die von der Naturforschung gewonnenen Grundsätze zum vorzeitigen Scheitern des positivistischen Historismus geführt haben, also hier die Tugend der Not offenkundig vorausgegangen ist und sie in ihrer Form und Extremität erst überhaupt unumgänglich gemacht hat (Untugend). Vielmehr gälte es der gängigen Literaturwissenschaft mit Bezug auf die positivistische Literaturtheorie deshalb Vor- und Umsicht walten zu lassen, weil gerade die ‚Naturgesetzesgläubigkeit‘ des Positivismus zu einer Fülle von Überlegungen geführt hat, deren sich die gegenwärtige Literaturtheorie, angefangen bei den russischen Formalisten und Strukturalisten über die sogenannte morphologische Schule bis hin zu Rezeptionsästhetik und Narratologie, entsagen weder wollte noch recht könnte.

Eben dies nötigt uns zur Klärung der Frage, warum und weswegen es der po-

sitivistischen Literaturtheorie Schererscher Prägung vergönnt war, auch solchen literaturtheoretischen Schulen unsichtbar und eben daher in um so beträchtlichem Maß ihr Gepräge aufzudrücken, die dem Positivismus, aus welchem Grunde auch immer, kritisch, manchmal sogar feindlich gegenübergestanden und ihm feierlich, eifrig und zweifelsohne allein deshalb schon mit zäher Inkonsequenz abgeschworen haben?

Der determinative Grundzug der Poetik Wilhelm Scherers

Wilhelm Scherer weist der Literaturwissenschaft in seiner *Poetik*, dieser Grundlegung der positivistischen Literaturtheorie (1888), drei Aufgaben zu. Sie soll zum ersten ihren Gegenstand als wissenschaftliches Objekt sichern, indem Gegenstand und Perspektive der Literaturforschung gleichermaßen von deren Intentionen her abgesteckt werden. Zum zweiten bedarf es der Klärung der Ziele, die mit Hilfe wissenschaftlicher Methoden erarbeitet werden sollen. Schließlich und zum dritten: Es sind die Wege, Verfahren, Methoden auszuarbeiten, die an diese Ziele heranzuführen (Scherer 1888, 1).

Scherer ist vor allem daran gelegen, das Tatsächliche gewissenhaft zu untersuchen. Nicht aber – wie in manchen spät- und neopositivistischen Strömungen – als isoliertes Kenntnissgut, als einmaliges historisches Ereignis (Jauß), sondern als Zusammenhang, den er im Geiste der auf der Erkenntnistheorie des statischen Determinismus begründeten Naturwissenschaften als strenge Kausalität denkt. Der größte Unterschied zur naturwissenschaftlichen Verfahrensweise ist hier eher erkenntnistechnischer als erkenntnistheoretischer Herkunft und hat zum Grunde, dass sich die Naturwissenschaften an Beobachtungen halten, die mit Hilfe von Experimenten gewonnen werden. Somit binden sie sich durch die Allgegenwärtigkeit der im Akt des Experimentes gegebenen Möglichkeit des Nachvollzugs an eine methodisch mitbedingte Gegenwartigkeit, die eine bestimmte Ausgelegtheit von Zeit und Zeitigung voraussetzt (schränkenlose Wiederholbarkeit). Die positivistisch geprägte Geisteswissenschaft hat gleichwohl gerade das Instrument des Experiments nicht zur Hand. Da sie dies jedoch nicht aus dem wesensmäßigen Unterschied zwischen naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Fragestellungen herleitet, kann sie sich an diesem Punkt lediglich mit der Herausforderung konfrontiert sehen, den Abgrund, der zwischen ihr und den Naturwissenschaften auseinanderklafft, mit zweckmäßigen, gleichwohl keineswegs substantiellen Änderungen an ihrer nach wie vor naturwissenschaftlichen Verfahrensweise zu überbrücken. Sie wendet sich daher mit Konsequenzen, die im Bereich der synchronistischen Naturforschung gezogen worden sind, der Vergangenheit als Ursprung eines Gegenstandes zu und setzt somit eine Historisierung des statischen Determinismus sowohl voraus wie auch durch: „Auf dem Boden der Entzweiung von geschichtlicher Herkunft und Gesellschaft nimmt der Positivismus in großer Form die Auseinandersetzung mit dieser Entzweiung auf; er versucht sie durch Ausklammerung oder Auflösung aller nicht in der positiven Methode der Wissenschaft aussagbaren und nicht auf die Gesellschaft beziehbaren Zusammenhänge zu überwinden.“ (Ritter 1971, 12).

Die Übernahme der Idee unbedingter und unaufhebbarer Gesetze scheint gleichwohl gerade mit Bezug auf die Historie erst recht viel verheißend. Nicht von ungefähr zeichnet sich der Positivismus durch eine Vielzahl von Literaturgeschichten verschiedenster und bei weitem nicht immer nur nationalistischer Prägung aus: Die chronologische Kette von Ursache und Wirkung scheint dem positivistischen Historismus einen Ariadefaden in die Hand zu drücken, an dem man sich in der Geschichte die Zeitläufe entlang rückwärts einerseits voranzutasten zu können überzeugt sein darf und andererseits an dem man historische Ereignisse aufreihen kann, um diese so aus ihrer chronologischen Punktualität und Vereinzelung herauszulösen. Die Geschichte kommt dabei als eine Abfolge von Zuständen in den Blick. Der Vorgang des Vergehens in der Zeit wird als Übergang von der einen Epoche zur andren aufgefasst. Die Zeitalter, diese einzelnen Ruhezustände, folgen zwangsweise, wie durch eine historische Entropie bedingt, aufeinander und sorgen für den Ausgleich sich einander entgegenstimmender Kräfte. Historie wird in Analogie zur Physik als eine Art Mechanik gesellschaftlicher Energien begriffen: „Wie überall geht es auch in der Geschichte nur um ein Problem der Mechanik: Der Gesamteffekt ist völlig bestimmt durch die ihn erzeugenden Kräfte.“ (Hippolyte Taine 1905, zitiert nach Škreb 1973, 11).

Die nicht sprengbare Kette der Ursächlichkeit wird dabei zu einem der wichtigsten Begriffsinstrumente der positivistischen Wissenschaftstheorie, nachdem Scherer zufolge auch im geistigen Leben eine Prädestination obwalte und von daher die „Lehre von der Unfreiheit des Willens“ eine „ungemeine Bedeutung“ erlange (Scherer 1874, 412). Diese Formulierung ist indessen nicht nur deshalb von größtem wissenschaftsgeschichtlichem Belang, weil sie durch die viel zu offensichtlichen Parallele zu einem protestantischen Glaubenssatz die quasi-theologische Herkunft und das hier waltende biblizistische Vorverständnis des Begriffs Naturgesetz sowohl des Positivismus wie *mutatis mutandis* auch der Naturwissenschaften durchsichtig macht, sondern auch, weil sie auf methodologische Konsequenzen des positivistischen Ansatzes für die Literaturwissenschaft hinweist: „Wir glauben mit Buckle, daß der Determinismus, das demokratische Dogma vom unfreien Willen, diese Zentrallehre des Protestantismus, der Eckstein aller wahren Erkenntnis der Geschichte sei“ (Scherer 1868, VIII). Denn war die Literatur noch in der Romantik als das Betätigungsfeld dichterischer Genialität und somit als Ausnahme gedacht, als Abweichung von all dem, was diesseits einer schöpferischen Weltbetrachtung liegt, dann bleibt die polemische Schärfe der Schererschen Formulierung trotz der abmildernden Wirkung des vordergründig wissenschaftstheoretischen Kontextes deutlich spürbar. Von nun ab ist in der Dichtkunst nicht mehr die spekulative Erkenntniskraft des Geistes am Werk, sondern eine unbedingte Bedingtheit, die mit der Kraft eines Gesetzes gilt und wirkt. Poesie ist hier nicht mehr als in und infolge ihrer Erzeugtheit überzeugende Urzeugung gedacht, sondern als das Herstellen, die Produktion von Kunstdingen, bei der fremde Einflüsse, eigene Antriebe und Zielsetzungen wie Naturgewalten wirken und walten. Mit diesem Herstellen erschöpft sich indessen für den Schererschen Positivismus die Poesie, die Hervorbringung von Kunstwerken keineswegs. Da Hervorbringen stets auch Hinbringen ist, eine Hinordnung in das Offene einer als Öffentlichkeit auf Mitteilbarkeit

angelegten Teilgabe und Teilnahme, denkt Scherer die *Poiesis* nicht nur als Herstellen, sondern gleichsam auch als Hinstellen, als eine Auslieferung des im Kunstakt der Hervorbringung Gelieferten an seine eigene Überlieferung.

Wirkungsästhetischer Grundzug des Schererschen Ansatzes

Indem Scherer seine Theorie mit der Erwartung verknüpft, die Naturgesetze der Dichtung aufzudecken, verschreibt er sich einer konsequenten Suche kausaler Zusammenhänge, die, so naiv sie sich schließlich methodologisch auch erweist, einen Partikularismus von Detailsfragen von vornherein unterbindet und die Kunst als ganzheitliche Kunsthandlung in Erscheinung treten lässt: „Der Kausalzusammenhang respektiert die Grenzpfähle zwischen den Einzelwissenschaften nicht; soll er also erfaßt werden, so muß neben die an sich so notwendige Arbeitsteilung eine neue Arbeitsvereinigung treten.“ (Dilthey 1960, 245)

Die Erträge dieser sich ums Ganze bemühenden Betrachtungsweise machen sich besonders bemerkbar, wenn Scherer etwa an der *Poetik* des Aristoteles beispielsweise und beispielhaft beanstandet, dass dieser Musikalisches und Szenisches zwar als Komponente des Poetischen betrachte, schließlich aber in seiner Analyse weitgehend unberücksichtigt gelassen und dem Lesen „fast zu große Concessionen“ gemacht habe, „als sei das Kunstwerk fertig, wenn der Dichter fertig ist“ (Scherer 1888, 7). Scherer redet damit eindeutig einer Ästhetik das Wort, die die rezeptive Seite der ästhetischen Erfahrung nicht unbeachtet lässt, im Gegenteil, es geht ihm um eine Kunstlehre, die der Rezeption zu ihrem angestammten Anrecht verhilft: „Der Nachahmungstrieb [als Antrieb gedacht] vermittelt dem Menschen das Lernen und Wissen, womit sich die Freude an den Erzeugnissen der Nachahmung verbindet; er äußert sich productiv im Nachahmen, receptiv in der Freude am Nachgeahmten; beides wurzelt in dem einen Triebe zu wissen und zu lernen, und man freut sich über die Richtigkeit der Nachahmung, selbst wenn der Gegenstand widerlich ist“ (Scherer 1888, 73).

Diese Aufdeckung der rezeptiven Seite der Dichtkunst erfolgt indessen im Sinne des wissenschaftlichen Fortschrittes und folglich als Ergänzung, als eine Erleuchtung des Ganzen, also desselben Gegenstandes nun diesmal auch von der Seite der Rezeption her. Denn auch die Dichtkunst kann erst in all ihren ‚Aggregatzuständen‘ richtig in den Blick der positiven Literaturwissenschaft rücken. Gleichwohl handelt es sich bei der Dichtkunst nach wie vor um eine poetische Kunst. Dichtung entspringt auch für Scherer einer Hervorbringung. Allein, diese Produktion ist nicht mehr auf ein zeitloses Produkt angelegt, sondern auf eine geschichtliche Reproduktion ausgerichtet. Der Dichter schafft einer Aufnahme entgegen und erst die schätzend planende Vorwegnahme der Aufnahme (Scherer 1888, 185) beschäftigt den Dichter mit seinem Schaffen so, dass sein Geschäft als ein zur Aufnahme geeignetes, denn ihr zugeeignetes Geschöpf gelten kann. Somit erlangt die Rezeption von Kunstwerken in der Schererschen Kunstlehre eine zentrale Stelle, was rein äußerlich schon daran sichtbar wird, dass Scherer der Explikation der Bedeutung des Publikums eigens ein Kapitel widmet (Scherer 1888, 185–204).

Die Radikalität der Bereitschaft von Scherer, die rezeptive Seite der Dichtung zu berücksichtigen, zeigt sich in ihrer Durchschlagskraft gleichwohl erst an der Beschaffenheit des kritischen Gedankengangs, mit dem er einer landläufigen Auffassung der Literaturwissenschaft begegnet. Der herrschenden Ansicht, die sich das Geschehen der Kunst als eine Offenbarung in der Analogie kirchlicher Heilverkündigung vorgestellt hat und davon ausgegangen ist, dass der ästhetische Genuss von dem Erkennen einer von dem Autor durch die Kunst vermittelten Wahrheit und so von dem Nachvollzug einer im Kunstwerk sich offenbarenden *intentio auctoris* herrühre, hält Scherer die lapidare Beobachtung entgegen, viel mehr Menschen seien bereit, „in ein Lustspiel zu gehen als in ein Trauerspiel, und doch ist in der Tragödie oft viel mehr Wahrheit. Auf die Wahrheit kommts aber dem Publicum nicht so sehr an, als auf die Annehmlichkeit der Vorstellungen, mit denen sie die Poesie beschäftigt. Doch müssen wir anerkennen, daß die Freude an der Richtigkeit der Nachahmung ein Moment für die Freude an der Poesie sein kann“ (Scherer 1888, 74).

Besondere Beachtung verdient dabei nicht Scherers etwas lapidare Ausdrucksweise, sondern seine Argumentationsstrategie. Indem er nämlich die Frage, ob die skizzierte Wahrheitstheorie zutrifft oder nicht, daran ermisst, ob sie seinen Beobachtungen in bezug auf die rezeptive Seite der ästhetischen Erfahrung entsprechen oder nicht, bringt er unverhohlen zum Ausdruck, welche Bedeutung er der Rezeption beimisst. Der herrschenden Lehre des Aristotelismus seiner Zeit, ästhetische Vergnügung würde einem erst die erkannte Entsprechung zwischen dem Nachahmungswürdigen und dem Nachgeahmten in der Nachahmung bereiten, wird dabei insofern eine Absage erteilt, als Scherer von der Vergnügung durch erkannte ästhetische Äquivalenz nur als Möglichkeit spricht und ihr nur eine sekundäre Rolle zuerkennt. Scherer blickt auf die sekundäre Art der Vergnügung infolge gelungener Nachahmung im Sinne des positivistischen Historismus bezeichnenderweise *sub specie evolutionis*: „[...] das bloße Vergnügen an der Wahrheit der Darstellung ist etwas verhältnismäßig sehr Spätes“ (Scherer 1888, 74).

Die Bruchstelle zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik

Die Brüchigkeit der Ergänzung der Produktionsästhetik durch eine positivistisch geprägte Wirkungsästhetik wird indessen sichtbar, wenn Scherer auf das Verhältnis von Produktion und Rezeption zu sprechen kommt und sich somit der Frage konfrontiert sieht, ob die künftige und in dem schöpferischen Tun des Künstlers vorausberechnete Aufnahme des Kunstwerks die Erschaffung ermöglicht oder umgekehrt, die Erschaffenheit des Werks überhaupt erst die Möglichkeit der Rezeption eröffnet.

An vorhin zitierten Stelle seiner *Poetik* vermerkt er: „Aristoteles setzt von vornherein voraus, daß eine nachahmende Darstellung von einem Publicum beurtheilt wird, und daß das Publicum sie mit dem Urbild vergleicht. Aber das ist doch nur eine Folge der Poesie. Wie kommt der Dichter dazu, seine Freude und seinen Schmerz in einem Lied auszudrücken? Thut er das fürs Publicum, damit dieses sich von der Wahrheit seiner Darstellung überzeuge? Gewiß ist doch eines der

Grundverhältnisse der Poesie dies, daß eine innere Nöthigung für den Dichter vorliegt, gleichviel ob andere da sind seine Gefühle zu theilen oder nicht. Hier könnte die Ansicht des Aristoteles immer nur für einen kleinen Theil der Poesie gelten. Und wahrscheinlich hat er auch hier schon das Drama im Auge.“

Es möchte scheinen, dass Scherer mit der zitierten Formulierung auf die grobschlächlige Abhandlungsart etlicher poetologischer Fragen in der Aristotelischen *Poetik* verweist. Zweifelsohne wäre eine solche Lesart nicht unbegründet: Die *Poetik* des Aristoteles widmet sich, sosehr sie auch immer eine Gattungspoetik zu sein verheißt, in ihrer überlieferten Form den einzelnen literarischen Kunststarten etwas beiläufig, flüchtig und bisweilen lässig, so dass die Dichtkunst jenseits von Epik und Dramatik schließlich zu kurz kommen geradezu muss. Nur was Scherer hier tut, ist sehr viel radikaler, als jedwede Kritik an Aristoteles. Er stellt sich hier der Frage nach dem Ursprung der ästhetischen Erfahrung. Damit entreißt er die Frage der ästhetischen Erfahrung nicht nur der üblichen synchronen Betrachtungsweise, sondern lässt sich gleichzeitig auch in den Bann einer Frage schlagen, die nicht nur dem positivistischen Determinismusgedanken kritisch auf den Grund fragt, sondern auch der Ergänzzbarkeit einer Produktionsästhetik durch eine Wirkungs- und Rezeptionsästhetik.

Es liegt in der Natur sowohl jeglicher Ergänzung der herkömmlichen, d. h. am griechischen Kunstverständnis geschulten, Produktionsästhetik durch eine ebenfalls griechisch verstandenen Rezeptionsästhetik wie im Falle des historischen Determinismus, dass die Frage nach dem Ursprung der ästhetischen Erfahrung nicht nur als eine entscheidende, sondern auch als eine Entscheidungsfrage gestellt wird. Denn entschieden wird hier notgedrungen über die Vorrangstellung entweder der Erschaffung des literarischen Kunstwerks gegenüber der Aufnahme desselben oder aber der Aufnahme gegenüber der Werkschöpfung, wohingegen diese sowohl als auch jene jeweils nur in ihrer Souveränität am Werk ist. Ihre Souveränität scheinen sie gleichsam durch die Abhebung von dem jeweils anderen zu erhalten. Werden sie miteinander verknüpft, so scheint entweder die schöpferische oder die rezeptive Seite der Dichtung beeinträchtigt. Eine Perspektive, die beide Seiten zu einem und demselben Augenblick und nicht etwa erst nacheinander und dann je für sich in den Blick zu bekommen versteht, hat die Literaturtheorie nicht entwickelt, denn nicht entwickeln können. Werkschöpfung und Aufnahme erlangen beide infolge eigener Zeitlichkeit, ihrer Jeweiligkeit, die je eigene Konkretisierung (Ereignischarakter der Kunst).

Die Literaturwissenschaft zielt indessen vorzugsweise auf die Klärung konkreter literarischer Erscheinungen. Sie ist, von der Warte der Poetologie aus gesehen, somit die Wissenschaft von konkreten Dingen (Kunstwerken) als Erkenntnisobjekten (vgl. Strelka 1978, 13; Kocher-Krehl 2008, 23; Klausnitzer 2012, 5) und daraus erkenntnistheoretisch schier zwingend folgend (vgl. Kayser 1992, 17) auch von konkreten Sachverhalten (Gesetzmäßigkeiten, Prinzipien, Strukturmomenten, Wertungsfragen), also von Erkenntnisobjektivationen: „Der Gegenstand der Literaturwissenschaft ist das sprachliche Kunstwerk, und seit Kant kann kein Zweifel darüber bestehen, daß es sich dabei um ein ästhetisches

Phänomen sui generis handelt, das nicht empirischer Wirklichkeit und ihrer direkten Darstellung verwechselt werden kann.“ (Strelka 1978, 13; siehe hierzu auch Winter 1975, 11). Die Bemühungen des Literaturwissenschaftlers gelten somit in ihrer Gegenständlichkeit konkreten Forschungsobjekten. *Konkret* besagt in diesem methodologischen Wortgebrauch soviel wie *nur für sich*, d. h. *als Einzelnes oder gar Vereinzelt* genommen. Eine einheitliche Kunstbetrachtung scheint möglich, soweit sich die Konkreta der Literatur in einen sinnvollen Bezug fügen lassen. Der Sinn dieses sinnvollen Bezugs soll sich faktisch ergeben aus der Konkretheit konkreter Dinge und Sachverhalte. Allein, das moderne Verständnis des Konkreten wird gerade aus der Vereinzeltung, aus der Konkretisation gewonnen. Somit bürgt für die einheitliche Betrachtung genau die Vereinzeltung. Dabei bieten sich zwei einander ausschließende Gedankengänge an:

1. Das literarisch künstlerische Schaffen ist souverän und autonom. Sosehr es auch mit einer Rezeption rechnet, ist es in seiner schöpferischen Freiheit keiner konkreten Aufnahme unterworfen. Wäre dem anders, müsste die Kunst des Kunstwerks bei unzähligen anderen Aufnahmen ohne Wirkung bleiben: Die konkrete Beschaffenheit der Schöpfung in ihrer Einmaligkeit würde der Einmaligkeit und Aktualität der Aufnahme schaden. Vielmehr entspringt das Kunstwerk dem konkreten Wirkungswillen eines schöpferischen Geistes (Autor als Schöpfer und Urheber, *quasi qua alter deus*). Die Quelle der ästhetischen Wirkung und in eins damit auch der ästhetischen Erfahrung ist und bleibt das nicht konkrete (offene) Kunstwerk, das einem konkreten Schöpfungsmoment erst entsprungen konkret aufnehmbar ist. Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft ist somit der konkrete Schöpfungsakt als Verwirklichung schöpferischen Willens und die konkrete Handlung der Rezeption, insofern sie das künstlerische Produkt reproduziert, das literarische Konstrukt rekonstruiert (Schöpfungs- und Darstellungsästhetik), das erst durch eine Interpretation wieder konkretisiert wird.
2. Die Aufnahme des literarischen Kunstwerks ist souverän und autonom. Erst sie bricht den geschlossenen Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik auf und erstattet der Literatur die bislang unterschlagene Dimension ihrer Rezeption und Wirkung zurück (Jauß 1970, 168). „Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar“ (Jauß 1970, 169). Die Geschichte der Literatur lässt sich nicht ungestraft auf die Entstehungsgeschichte literarischer Einzelwerke einschränken, vielmehr besteht „die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter“ in dem dialogischen und zugleich prozesshaften „Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk“ (Jauß 1970, 169). Das literarische Kunstwerk erlangt nicht in der ästhetischen Erfahrung des es Schaffenden seine Konkretisation, sondern in der des es Aufnehmenden.

Zwischen produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht ergibt sich somit eine

auch epistemologisch denkwürdige phänomenologische Unschärferelation. Zur sachkundigen und sachlichen Beschreibung von Rezeptions- und Produktionsphänomenen bedarf die Literaturwissenschaft einer gewissen Distanz (Klausnitzer 2012, 2), nur ist dies schier unmöglich. Die soeben umrissene Unbestimmtheitsrelation zwischen einerseits dem Sinn des Textes, der nur und ausschließlich im Vollzug deutenden Lesens (Lektüren) zugänglich ist, und andererseits den verschiedenen Lesarten, die selbst in einem und demselben Zeitalter und im Falle wiederholter Rezeption selbst bei einem und demselben Rezipienten sehr unterschiedlich ausfallen können, macht eine sachkundige Distanznahme schier unmöglich. Nach de Man ist zwar sehr wohl möglich, Abweichungen einer konkreten Lesart von dem soeben gelesenen Werk aufzuzeigen, nur verändert dieser Prozess korrekativer Lektüre wegen des „Immanenzverhältnisses zwischen Lesen und Text“ (de Man 1993, 192 f.) auch das Verständnis des Werkes selbst. Zwischen Unbestimmtheitsrelation und Isosthenie kann somit ein generativer Zusammenhang nachgewiesen werden.

Auch Scherer stößt auf diese Unbestimmtheitsrelation. Ihm begegnet sie gleichwohl in jener Terminologie, die noch unmittelbar von dem spekulativen Idealismus auf den Positivismus gekommen ist: „Aber damit die Darstellung zu Stande kommt, müssen die Gegenstände den Durchgang durch das Individuum nehmen [Rezeption]: da fragt sich, wie viel von dem Individuum an dem Gegenstände haften bleibt. Irgend etwas wird in der Regel vom Anschauer an dem Angeschauten haften. Aber der Möglichkeit nach kann man den Fall statuieren, daß gar nichts haften: dann wäre die Darstellung vollkommen objectiv“ (Scherer 1888, 228). In der Dichotomie von Objektivität und Subjektivität bleibt das Problem der Unschärferelation allerdings gänzlich in der positivistischen Sachlichkeitsdebatten eingebunden, was erheblich erschwert, die wissenschaftstheoretischen Dimensionen dieser Erscheinung recht zu ermessen und die ‚quantenmechanische Herausforderung‘ der Literaturtheorie zu erkennen.

Die literaturwissenschaftlichen Zeitbegriffe als Erbe des Positivismus

Die literaturwissenschaftliche Unschärferelation zwischen produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht entspringt aus der metaphysischen Grundlegung der Literaturwissenschaft als Poetologie, d. h. als beschreibender Theorie der Dichtung als herstellender Kunst, griechisch gedacht, als Handwerk (*techné*). Die technizistische Sicht durchzieht daher wie ein roter Faden die gesamte abendländische Denken über Phänomene der Literatur. Aus der Fülle der möglichen theoretischen Fragen, die von der poetologischen Unbestimmtheitsrelation betroffen sind, wählen wir ein einziges Problem, nämlich die Frage nach der literarischen Zeit aus.

Der Versuch, die Frage nach der literarischen Zeit zu beantworten, gewinnt aus der positivistischen Erneuerung der Literaturtheorie am Ende des 19. Jahrhunderts wichtige Impulse. Scherer geht von einem mimetischen Wechselverhältnis zwischen Handlung und Erzählung aus (Scherer 1888, 261) und bezieht somit die temporale Dimension der Erzählung auf die Handlung, die in der Erzählung zur Darstellung kommt. Zugleich versucht Scherer das Problem der lite-

rarischen Zeit synoptisch sowohl aus der Perspektive der Produktions- wie auch der Rezeptionsästhetik zu betrachten, so dass er die Frage der Zeit in jenen theoretischen Bereich delegiert, in dem die literarische Unschärferelation am deutlichsten zutage tritt: „Die Dauer des poetischen Products und die Aufmerksamkeit des Publicums stehen in umgekehrten Verhältniß“ (Scherer 1888, 261). Bei Scherer wird damit das rezeptionspsychologische Phänomen der Kurzweiligkeit auf die botmäßige Kürze, die Langweiligkeit hingegen auf eine kunstlose Länge der literarischen Darstellung bezogen. Damit wird die sich aus der Unschärferelation zwischen Herstellung, Darstellung und Rezeption ergebende dichotomische Betrachtungsweise auch auf das Phänomen der literarischen Zeit übertragen. Von nun an gibt es für die Literaturtheorie eine äußere, also eine technische Zeit, deren es zur Reproduktion und somit zur Rezeption von Literatur bedarf, und eine innere, mithin psychische Zeit, die als inwendige temporale Dimension des literarischen Geschehens gilt und unter anderem mehr auch das ästhetische Interesse in dem jeweiligen Rezipienten wachhält.

Die innere Zeit soll der Sammelbegriff all jener Zeitphänomene sein, die dem literarischen Werk als kunstvollem Konstrukt konstitutiv sind. Die zeitliche Dimension der einzelnen Handlungseinheiten gehört ebenso in den Phänomenalbereich dieser Art von Zeit wie die Chronologie der einzelnen Handlungseinheiten oder etwaige historische Bezugnahmen auf ‚die reale, außerliterarische, historische Zeit‘, denen besonders in bezug auf die Gattung der ‚Zeitromane‘ große Bedeutung beigemessen wird.

Die andere Art von literarischer Zeit soll der phänomenale Grundmodus jener temporalen Erscheinungen sein, die zwar als eine Folge der innerhalb des literarischen Kunstwerks als kunstvoller Konstruktion vor sich gegangenen zeitlichen Konstitution angesehen werden können, die jedoch an und für sich nicht werkkonstruierend sind.

Für die erste Art Zeit hat sich in der neueren Literaturtheorie die Bezeichnung *erzählte Zeit* (*story time or narrated time*), für die zweite der Termin *Erzählzeit* (*discourse time or during narration*) eingebürgert (vgl. Dembski 2000, 157 ff.; Martinez 2007, 26). Diese literaturtheoretischen Jedermannsbegriffe gehören mittlerweile zur grundsätzlichen Terminologie der Erzählforschung. Die Dichotomie *Erzählzeit* – *erzählte Zeit* ist gleichwohl nichts anderes als ein Versuch, die naturwissenschaftliche Formel ‚Geschwindigkeit gleich Weg durch Zeit ($v = s / t$)‘ auf die Literatur und die psychischen Vorgänge in deren Rezeption anzuwenden (Stepath 2006, 173) und folglich Scherers eingangs erwähntem Hinweis auf die Dauer literarischer Darbietung als äußeren Rahmen der Rezeption Rechnung zu tragen.

Die in der narratologischen Fachliteratur zumeist irrtümlich Günther Müllers berühmter Bonner Antrittsvorlesung von 1946 zugeschriebene Prägung der Begriffe *Erzählzeit* und *erzählte Zeit* erfolgte gleichwohl in Wahrheit Jahrzehnte früher und sie stand noch in unmittelbarem Einfluss der positivistischen Literaturtheorie. Schon in den angehenden 1920er Jahren machen maßgebende, in der Tradition von Scherer stehende Literaturtheoretiker wie Robert Petsch, Emil Ermatinger und Ernst Hirt bei gleich- oder sehr ähnlich lautender Terminologie von der gleichen Dichotomie Gebrauch.

Hirt findet für jene Art Zeit, die Günther Müller später *Erzählzeit* nennen wird, die Bezeichnung *Erzählezeit* (Hirt 1923, 27). Ihr entspricht in der dramatischen Kunst der Begriff *Aufführungszeit* (ebenda). Diese gattungsspezifische Unterscheidung der literarischen Darbietungszeit, wie *Erzählezeit* und *Aufführungszeit* schwindet in späteren Arbeiten, so dass Peter Szondi beispielsweise auch schon im Zusammenhang dramatischer Dichtung von *Erzählzeit* spricht (Szondi 1973, 186). Diese terminologische Nachlässigkeit ist gleichwohl weniger die Folge etwaiger theoretischer Unbekümmertheit als vielmehr die theoretische Konsequenz dessen, dass der Darbietungszeit als rein äußerlicher Dimension keinerlei werkkonstituierende Rolle zufällt und daher keine gattungsspezifische Bedeutung zuerkannt wird. Die Erzählzeit ist der Länge nach von Gattung zu Gattung, von Werk zu Werk, ja von Lektüre zu Lektüre (vgl. Ricœur 1989, 132) unterschiedlich. Mit der Einführung des Begriffs *Erzählzeit* verfolgt die Literaturwissenschaft das Ziel, zwischen „Erzählen und Erzähltem“, zwischen der Literatur als Vorgang und dem Literarischen als Vorgängigem zu unterscheiden (Müller 1968, 256 f.). Das Erzählte wird dabei mit der Rezeption als aufnehmendem Vollzug von Literatur verknüpft, während unter dem Erzählen als solchem die aktuelle Reproduktion des erschaffenen Kunstwerks (Aufführung, Vortrag, Lektüre) verstanden wird. Der beredteste Beweis dafür, dass die Literaturtheorie der Gegenwart in ihren gängigen Zeitbegriffen die poetologisch fundamentale Dichotomie zwischen Produktion und Rezeption als ästhetischer Reproduktion des Produzierten nachgeformt hat, ist ohne Zweifel Müllers Bemerkung, die Entstehung eines literarischen Kunstwerkes nähme mehr Zeit in Anspruch als dessen Erzählung (Müller 1968, 258). An solchen Formulierungen wird also zudem sichtbar, wie sehr die literaturtheoretischen Zeitbegriffe mechanische Referenzparameter sind (Weixler-Werner 2015, 9).

Gérard Genette findet die Aufgabe der literarischen Zeitforschung im Sinne der Poetologie als Produktions- und Wirkungsmechanik darin, „die Anordnung der Ereignisse oder zeitlichen Segmente im Narrativen Diskurs mit der Abfolge derselben Ereignisse oder zeitlichen Segmente in der Geschichte zu vergleichen, sofern sie sich explizit an der Erzählung ablesen oder durch den einen oder anderen indirekten Hinweis erschließen“ lasse (Genette 1994, 22). Charakteristisch für diese Aufgabenbestimmung ist zum einen die zweimal ausgesprochene und dabei betonte, denn von der strukturalen Warte von Genette einzuhämmende Identifikation der Ereignisse und der temporalen Segmente der Erzählstruktur und zum anderen die Differenzierung zwischen Diskurs und Geschichte (*histoire*). Die Gleichsetzung der Ereignisse mit den temporalen Segmenten der Erzählung folgt aus der seit Aristoteles immer wieder begegnenden, jedoch weiter nie thematisierten zweifachen Not auch der (neo)strukturalistischen Narratologie, einerseits das literarische Werk qua primär vorgegebenes literarisch Seiendes als Struktur und somit als räumliche Konfiguration in Analogie etwa zur Kristallisation zu denken und zweitens Zeit an dem Raum abzunehmen, im Fall literarischer Kunstwerke an der Länge der Erzählung, die in dem Rezeptionsvorgang „zu durchlaufen oder zu durchmessen“ sind (ebenda). Die Unterscheidung zwischen Diskurs [*diégésis*] und Geschichte, d.w.s. zwischen der konkreten Darlegung der erzählten Geschehnisse der aufgeführten Handlungen) und der von dieser zumindest der Möglichkeit nach unabhängigen

(summarisch) chronologischen Abfolge der zu erzählenden Geschehnisse, die ihrer eventuellen Simultaneität zum Trotz aus einer bereits von Aristoteles aufgezeigten technischen Notwendigkeit immer nur im linearen Nacheinander darstellbar sind, entspringt einer wesentlichen Erkenntnis, die dem französischen Strukturalismus (und Neostrukturalismus) allgemein geläufig ist (vgl. Genette 1994, 199 und Barthes 1997, 107) und sich bis in die mittelalterliche Rhetorik zurückverfolgen lässt (Barthes 1997, 83), dass nämlich zwischen der existenziellen Totalität der Zeit mit ihrer Vor-, Nach- und Gleichzeitigkeit und dem Nacheinander jedweder Erzählung, also mit den Begriffen der Rhetorik gesprochen, zwischen dem *ordo naturalis* und dem *ordo artificialis*, eine bedrängende Diskrepanz besteht.

Zeit bleibt in dieser poetologischen, Sicht allerdings eine von vornherein räumlich vorgestellte Variable teils des literarischen Kunstwerkes, teils deren individueller Rezeptionsvorgänge. Der Zeit wird dabei ein Raum, oft ein breiter Raum eingeräumt. Was somit in der Regel zur literaturwissenschaftlichen Untersuchung gelangt, ist die geraume Ausdehnung der Struktursegmente des literarischen Kunstwerks im Ganzen. Zeit bleibt dabei weitgehend verräumlicht, d.w.s. wissenschaftlich unbedacht. Ein theoretischer Verlust, der, wie in der vorliegenden Schrift gezeigt, teils in den poetologischen Anfängen der Literaturtheorie, teils in dem anhaltenden Einfluss positivistischer Begriffsbildung gleichermaßen begründet ist.

Literatur

- Barthes, Roland (1997⁴): *Das semiologische Abenteuer*. Berlin: Suhrkamp.
- Dembski, Tanja (2000): *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Lukács,
- Bachtin und Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Dilthey, Wilhelm (1960²): *Gesammelte Schriften Bd. 11*. Stuttgart: Teubner Verlagsgesellschaft.
- Eibl, Karl (1976): *Kritisch-rationale Literaturwissenschaft*. München: Fink.
- Genette, Gérard (1994): *Die Erzählung*. Fink: München.
- Hirt, Ernst (1923): *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. Leipzig: Teubner.
- Jauß, Hans Robert (1970²): *Literaturgeschichte als Provokation*. Berlin: Suhrkamp.
- Kayser, Wolfgang (1992²⁰): *Das sprachliche Kunstwerk*. Tübingen: Francke.
- Klausnitzer, Ralf (2012): *Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken*. Berlin: de Gruyter.
- Kocher, Ursula und Krehl, Carolin (2008): *Literaturwissenschaft: Studium – Wissenschaft – Beruf*. Berlin: Akademie.
- de Man, Paul (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*. Berlin: Suhrkamp.
- Martinez, Matias Hsg. (2007⁷): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- Müller, Günther (1968): *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Popper, Karl (1987⁶): *Das Elend des Historismus*. Tübingen: Mohr.
- Popper, Karl (1994²): *Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie*. Tübingen: Mohr.
- Ricœur, Paul (1989): *Zeit und Erzählung*. Bd. 2. München: Fink.
- Ritter, Joachim Hrsg. (1971): *Positivismus im 19. Jahrhundert*. Frankfurt: Klostermann.

Scherer, Wilhelm (1874): *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Scherer, Wilhelm (1868): *Zur Geschichte der deutschen Sprache*. Berlin: Duncker.

Schultz, Franz: *Die Entwicklung der Literaturwissenschaft*. In Ermatinger, Emil Hrsg. (1930): *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Junker und Dünnhaupt.

Škreb, Zdenko: *Die Wissenschaftlichkeit der Literaturforschung* [i.w.: Škreb]. In Žmegač, Victor und Škreb, Zdenko Hrsg. (1973): *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*. Königstein: Athenäum.

Stepath, Katrin (2006): *Gegenwartskonzepte. Eine philosophisch-literaturwissenschaftliche Analyse temporaler Strukturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Strelka, Joseph (1978): *Methodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.

Szondi, Peter (1973): *Lektüren und Lektionen*. Berlin: Suhrkamp.

Weixler, Antonius und Werner, Lukas (2015): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin: Gruyter.

Winter, Helmut (1975): *Literaturtheorie und Literaturkritik*. Tübingen: Francke.